

קניקו חדש

כבר מההתבוננות בכותרת הריקוד של ליה אנדרסון "The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele", שנוצר בשנת 1998, אפשר ללמוד כי במרכז היצירה עומדים יחסים בין שתי אמנויות שונות: ריקוד וציור.¹ אנדרסון, כוריאוגרפית בריטית בת זמננו, מתייחסת בריקוד לרישומים ולציורים של אגון שילה, שחי ועבד בוינה בראשית המאה ה-20. מערכת יחסים נוספת, הנובעת מזו הראשונה, היא בין אקספרסיוניזם [Expressionism] לפוסטמודרניזם [postmodernism] - שני כוחות תרבותיים שפעלו בראשית ובסוף המאה ה-20.² השאלות המתעוררות כאן הן: מהי חשיבות החזרה למודל אמנות של העבר, במקרה זה, האקספרסיוניזם? האם החזרה תומכת בהתפתחות של עשייה חדשה, או אולי אף מאתגרת אותה?

התיאורטיקן אנדריאס חוסיין [Andreas Huyssen] טוען שחקירת המסורת היא נושא מהותי לפוסטמודרניזם, יותר מאשר חדשנות ופריצת דרך.³ חוסיין מסביר שאמנים פוסטמודרנים הפונים להיסטוריה ולמסורת מדגישים מצד אחד את הקשר עם העבר ואת ההמשכיות, ובו בזמן בוחנים את האופן שבו מצביעה התרבות המערבית - מתוך הקשר עם העבר - אל העתיד. אותה סתירה, לכאורה, של פנייה לעבר על מנת להצביע על העתיד, היא גם הבסיס לריקוד של אנדרסון.

בעצם התייחסותה לאקספרסיוניזם, מותחת אנדרסון את הקשרים והאסוציאציות שלנו אל העבר של וינה בראשית המאה ה-20, ובו בזמן ממחישה את התפשטותה והשפעתה של אמנותו של שילה אל מעבר לתקופתו, אל העתיד. המעבר ושינוי הכיוון שהקורא צריך לבצע בין הקריאה הישירה של שילה בזמנו, לעומת הקריאה של שילה בריקוד של אנדרסון, משתקפים בשינויים שחלו באסטרטגיות הקריאה באמנות המערב, מהאקספרסיוניזם של שנות ה-30 ועד הפוסטמודרניזם של שנות ה-90 במאה ה-20. גישה פוסטמודרנית זאת, בעלת הקוד הכפול, שהיא בו זמנית היסטורית ועכשווית, בוחנת מחדש את הרעיונות המובחנים של האקספרסיוניזם: ייחוד [uniqueness] והבעה. מבקר האמנות הרמן בהר [Hermann Bahr] מדגיש במאמרו "אקספרסיוניזם", שפורסם לראשונה במינכן בשנת 1916, כי מה שייחד את צורת האמנות הזאת, שהיתה אז חדשנית, היו השינויים בדרכי ההסתכלות של היוצרים - ההבחנה בין העולם החיצוני והעולם הפנימי.⁴ הדרך שבה אמנים רואים את הנושא שלהם, חושבים עליו או הוגים תיאוריות בקשר אליו - באה לידי ביטוי בראייה ייחודית להם, באופן המדגיש כי אמנים צריכים לגלות את עצמם מחדש, על מנת שיוכלו לבטא את עצמם. האמן האקספרסיוניסטי אינו עסוק עוד בשחזור ובתיעוד העולם החיצוני.

לעומת זאת, הפוסטמודרניזם מגלה חשדנות כלפי סיפורי-העל [metanarratives] המודרניסטיים, כמו רעיונות הייחוד וההבעה העומדים בבסיס התיאוריה האקספרסיוניסטית.⁵ סוגה זו מסיטה את ההתמקדות לעבר החשיבות הקונטקסטואלית של הדברים. אנדרסון, שבחרה לעבוד עם עבודותיו של אגון שילה, מודעת להקשרים של האמנות בוינה של סוף המאה ה-19. מנקודת המבט שלנו היום, אנו יודעים כי האקספרסיוניזם האוסטרי מרד בצורות מסורתיות ישנות. אנו יודעים גם, שלנוכח העבודות האקספרסיוניסטיות, נהנה הצופה מיכולת ההבעה וגם מהתהליך התבוני, האינטלקטואלי, של האסתטיקה של ההבעה. אמנם עבודתו של שילה הוערכה מאוד בקרב האינטלקטואלים של תקופתו, אבל ההצלחה הציבורית שלו החלה רק אחרי מותו, והגיעה לשיאה בשנות ה-80.⁶ לפיכך, מתעוררת השאלה,

"אשה בעירום עם בגד כחול", אגון שילה
"Female Nude with Blue Cloth", Egon Schiele

מלא ישן -

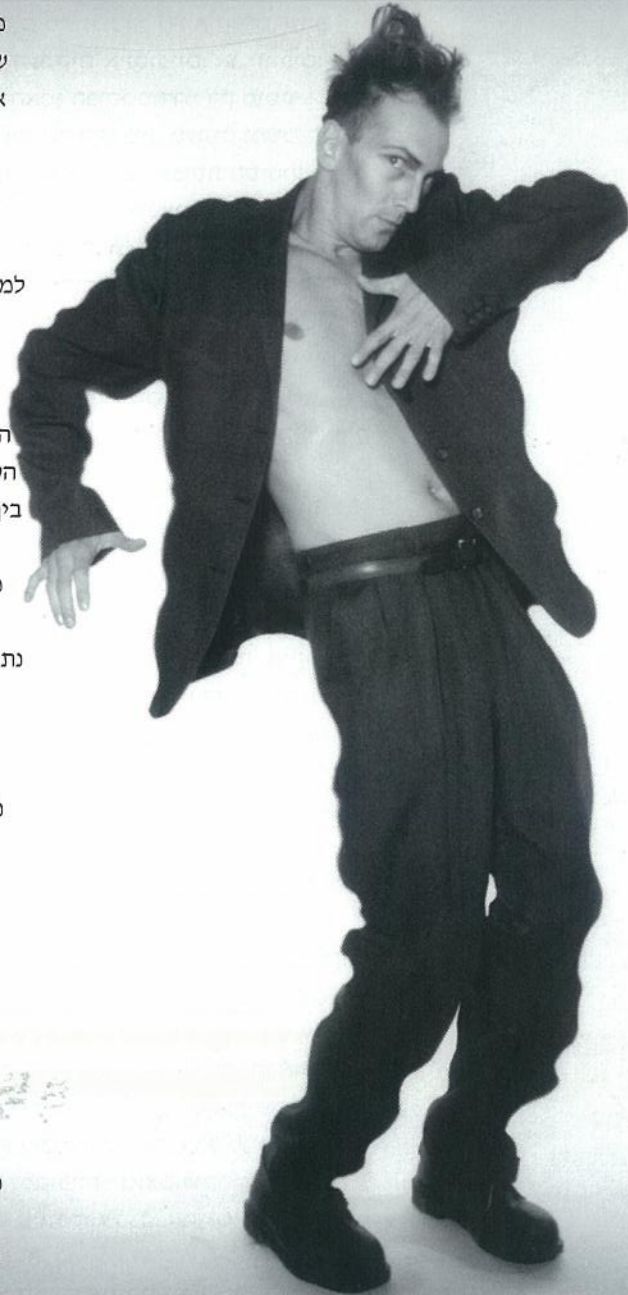
האם ההערכה לה זכות
עבודותיו כיום נובעת
מפרק הזמן שעבר מאז,
שהביא לשינוי בפירוש
שלנו את היצירה שלו? כלל
לא ברור, האם הפירוש
שלנו אכן תואם את
הפירוש שלו. מנפרד ואגנר
[Manfred Wagner]

מוסיף וטוען, כי האמנות
של שילה משקפת לא רק
את תחומי ההתעניינות
הפרטיים שלו
כאינדיווידואל, אלא גם
כוונה למחות, לחדש
ולהציג טיעון חברתי.⁶
למרות שבזמנו, כאמור, לא
היה שילה אמן מקובל,
הרי שכיום הוא מזהה
כדמות מרכזית של

האקספרסיוניזם הווינאי.
הסתירות בבניית היחסים
בין עבר והווה נשארות לא
מיושבות, כחלק
מהאידיאולוגיה בתרבות
הפוסטמודרנית, ואינן
נתפסות לצורה המסורתית
של נוסטלגיה. פרדריק
גיימסון [Fredric
Jameson] מגדיר

נוסטלגיה כניסיון לרצות
את התשוקה להתנסות
שוב בצורות מתות מן
העבר.⁷ אן זקס [Anne
Sacks], הבוחנת את
הקינה על "האובדן
התרבותי" ב"פסטיבל
המטרייה" [Dance
Umbrella Festival]

הלונדוני בשנת 1999,
מבחינה (בעקבות פרויד)
בין התאבלות שלילית
לחיובית, בין "מלנכוליה
תרבותית" שלילית לבין
"אבל תרבותי" חיובי.⁸ את
ה"מלנכוליה התרבותית"
היא מאפיינת בסירוב
להשתחרר מהעבר, ואילו
ה"אבל התרבותי" לעומתה
יכול לחדש את העבר



The Featherstonehaughs Draw on
The Sketch Books of Egon Schiele

זבט לא נוסטלגי על אגון שילה

בדרכים רעננות ולהפוך את מרכיביו למשהו שונה. זקס טוענת שאנדרסון אינה נתפסת לאותו סוג של נוסטלגיה, שאינו רוצה להשתחרר מהעבר. אנדרסון, ה"מלבישה" על רקדניה שפת ריקוד של אמן ואמנות אחרים, לא עושה זאת כדי להחיות מחדש את האמנות של שילה או לספר את "הסיפור שלו". בפנייה לעבר המחוות של שילה, שנתפסו בזמנו "כמכוערות" ויצאו כנגד התרבות והחיים של אותו זמן, ובציטוטן, היא מחדשת ומוסיפה נדבך משלה למחאה של שילה.

לדוגמה, באחד מקטעי הריקוד של אנדרסון, שלושה רקדנים לבושים בחליפות מערביות נושאים מזרנים ממעלה הבמה ומניחים אותם במרכזה. בתנועות מסוגננות וקפואות הם יורדים לאט אל המזרנים, לקול שרבוטי עיפרון, ומעוררים צחקוקים בקהל. על הרצפה הם מתחילים להסיר חלקי לבוש ובו בזמן משנים את התנוחות, כאילו היו דוגמנים העומדים לפני הצייר. אנדרסון מלבישה את הגברים שלה "בעירום", בבגד גוף הדוק מלייקרה המייצג "עור". כמו אצל שילה, הוא צבוע במשיכות מכחול גדולות ואקספרסיביות. ראשים בסגול ובאדום, ברכיים וקרסוליים בכחול, שפתיים ופטמות בארגמן. אנדרסון מסבה את תשומת לבו של הצופה למערכת היחסים בין האמן והמודלים שלו, ובין סוגים של עירום [naked and nude], שהם סוגי שיח באמנות ויזואלית, ומתייחסת בכך לשילה, שיצא כנגד התפיסה השמרנית המציגה את המודל כאובייקט ולא כאדם בעל אישיות. אבל אנדרסון, בניגוד לשילה, שצייר נערות ונשים בעירום, משתמשת דווקא בלהקת הגברים שלה, ובכך מאתגרת ומרחיבה את גבולות השיח העוסק בנושאים של מיניות, תשוקה ומגדר. היא פותחת לצופה אפשרויות להזדהות עם סוגים שונים של מיניות ושל תשוקה, לא רק הטרוסקסואליות או לסביות כמו אצל שילה, אלא גם הומוסקסואליות וקוויריות [queer].

משחק-חוזר עם שילה

כשאנדרסון מצהירה שכל מצב ותנוחה בריקוד באים מתוך ציור או רישום של שילה, היא מודה בעצם, שהריקוד שלה יכול להיחשב כ"העתק". במאמר שפורסם בראשית שנות ה-70 דן מבקר האמנות תומס קרו [Thomas Crow], תחת השם הבדוי "שריל ברנשטיין", בתערוכת יחיד של האמן

"המפוברק" האנק הרון, שהעבודות שהציג היו העתקים מדויקים מעבודותיו של הצייר פרנק סטלה [Frank Stella].⁹ במאמר זה טוען ברנשטיין כי הרון עולה על סטלה מכיוון שהרון, המעתיק, מתמודד עם המושג "הכזב של המקוריות" במודרניזם המאוחר. העתקים אלה משחררים אותנו מהחיפוש אחר אמיתיות (אותנטיות) בהבעה אמנותית, וגורמים לנו להסכים כי ההתנסות המודרנית של העולם מתווכת על ידי חיקויים, שהם העתקי-העתקים אינסופיים, או "זיופים".

כלומר, האמן הפוסטמודרני רק מוסיף לטקסטים של התרבות, מעתיק ומשכפל את דימויי העולם המיוצג. תפיסת הסימולאקרום [simulacrum] כפי שמציג ז'אן בודריאר [Jean Baudrillard] בביקורת הפוסטמודרנית, מדגישה את הקשר ההולך וניתק בין הסימנים והדימויים לבין האובייקטים או העולם אותם הם מייצגים.¹⁰ ולכן, מכיוון שהמושגים שכפול והעתק מחליפים את המושג ממשות, נותר לקורא רק לפענח טקסטים.

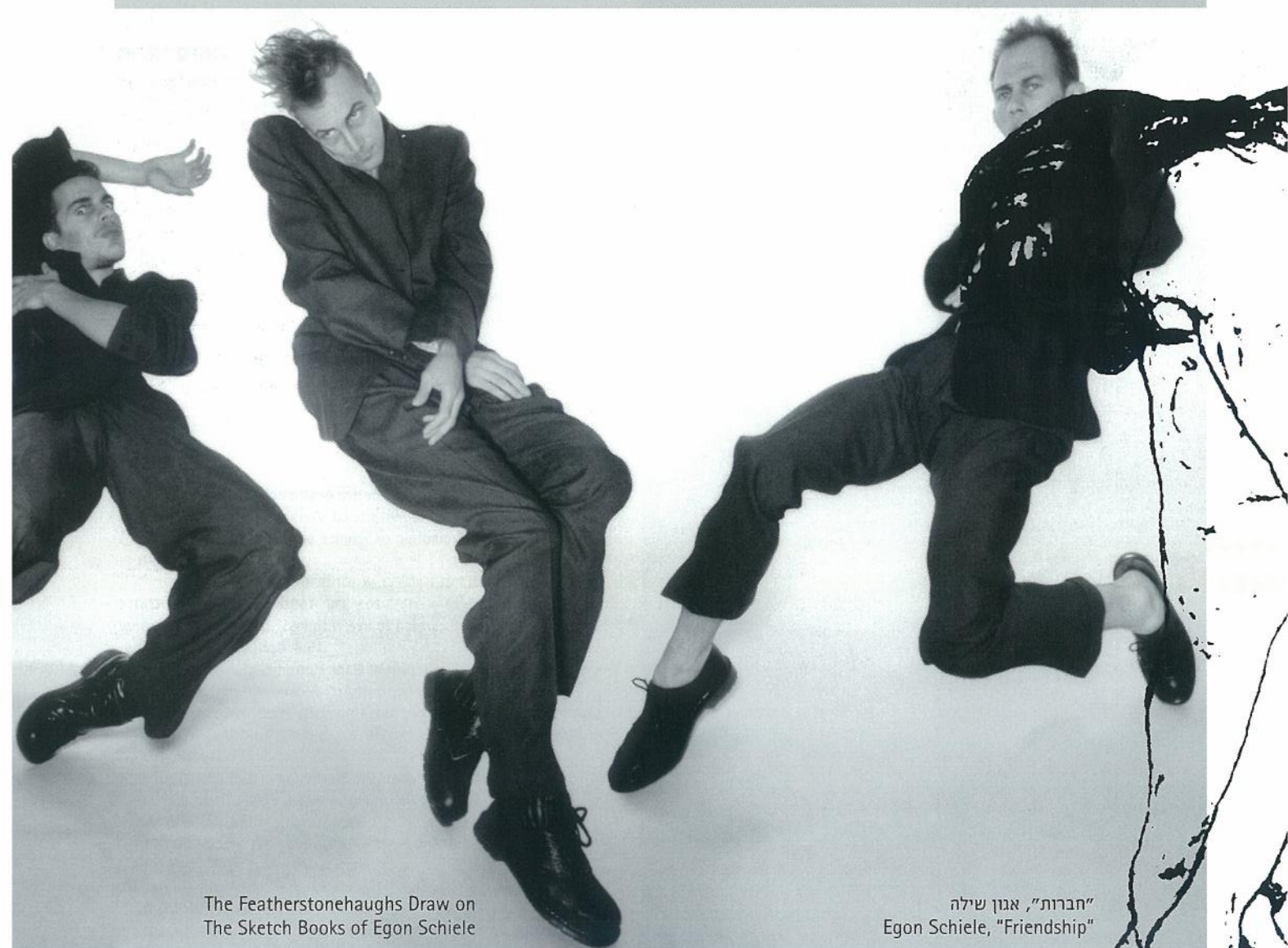
כפי שאנו רואים, דחיית מעמד המקוריות מעלה במקומה את הציטטה, את השיכפול ואת החזרה על טקסטים קודמים של התרבות. כך עשה הרון, מששכפל עשר שנות יצירה של סטלה, בתוך שנה אחת. חוקרת האמנות רוזלין קראוס [Rosalind Krauss] טוענת שרעיון המקוריות מכיל בחובו את המושגים אמיתיות, מקוריות, ומקור.¹¹ המושג העתק, שיטה של שיעתוקים [reproductions] ללא המקור, הודחק ודוכא בעבודתם של אמנים מודרנים. צורת משחק זאת עם מושג ההעתק החלה לפרוח בעבודות של אמנים ויזואליים צעירים בשנות ה-80 והיא עוסקת ב"גניבת" דימויים. אותה קבוצה איתגרה עבודות אמנות קאנוניות באמצעות שיעתוק של תצלומים, רישומים וציורים. קראוס, המתייחסת לאמנים אלה, טוענת שהם פוגעים לכאורה בזכויות יוצרים, אבל לעיתים, אותן יצירות "מקוריות" בעצם לוקחות בהשאלה מודלים שסופקו על ידי אחרים. תהליך "גניבה" זה, כמו גם הריקוד של אנדרסון, פותח את מה שאנו מחשיבים "כמקורי" לסדרה של מודלים גנובים נוספים. אנדרסון, כמו שילה, אינה היוצרת המקורית של יצירתה. שניהם העתיקו את דימויי העולם המיוצג והוסיפו את הטקסטים האלה לעבודותיהם.

ה"העתקה" בריקוד של אנדרסון, שלא כמו



יוצרים מתח בין ההיעדרות של העבר, והנוכחות של ההווה, כפי שתהליך 'ההעברה' של אירועים אקטואליים מן העבר לעובדות מציג את חוסר ההמשכיות בין ההתנסות עצמה לבין הידע על אודותיה. ידע זה מדגיש את תהליך הבנייה ואת הפירוש לעומת התיעוד האובייקטיבי, ומציע מתח אופייני, הקשור לשיח הפוסטמודרני. העימות של סוגי שיח היסטוריים עם תחום אחר, כאמנות הריקוד, מאפשר לאנדרסון לחפש חומר חדש ולהפוך אותו לחלק מן האמנות שלה. היא מציגה מערכת יחסים פתוחה לויכוח עם האמן ועם הדרך שבה היא מציגה את האמנות של שילה, הקשורה גם לשיח המסורתי של אמנות הציור. במסגרת אמנות הריקוד העכשווית יוצרת אנדרסון צורה אמנותית מובחנת, מערכת יחסים בין צורות אמנות ומרחבי זמן של עבר

העתקת ציורים של אמנים גאונים, מדגישה את ההתעניינות שלה בבניית מערכת יחסים עם הדימויים המועתקים. למרות שזה נעשה בהתייחסות לספרי ההיסטוריה, המעצבים את דעותיו של כל אחד מאיתנו באשר למה שחשוב, הריקוד שלה לא נסב על היסטוריה. אנדרסון מעתיקה את האמנות של שילה מן הדף אל הבמה, בזמן שהיא משעבדת את התנועות ואת המחוות של שילה לכלליה שלה. טענה זאת מקבלת יתר-תוקף בדבריה של אנדרסון כי הידיעה מי הוא שילה יכולה להוסיף עומק למופע, אבל כוונתה היא, שעבודתה תשקף מצב רוח ושינויות משלה, שיהיו בהירים, כך היא מקווה, גם בלא ידיעתנו מי היה שילה. למרות שהגבולות בין הווה ועבר מאותגרים, בסופו של דבר הם אינם נעלמים. המימוש וההגשמה של העבר, כפי שהוא מיוצג בהווה,



The Featherstonehaughs Draw on The Sketch Books of Egon Schiele

חברות", אגון שילה
Egon Schiele, "Friendship"

והווה והמרווח שביניהם; הדואליות מציגה

המשכיות ושינוי. בעצם בחירת נושא מן העבר היא יוצרת מרחק בינה לבין העבר, ובו בזמן היא מערבת את עצמה כאמנית, ואת הקהל כצופה, בפעילות משותפת, בהתייחסות, באיתגור ובפירוש הנושא. הריקוד הרב-שכבתי נוצר באמצעות דימויים המשתנים כל הזמן, הנוצרים באמצעות היצגים ומתנגדים לכל סגירה על ידי מתן פירוש חד משמעי. כך מאלצת אנדרסון את הצופה להיות בעל ידע, להתאמץ ולהבין את מערכות היחסים ואת הנושאים שהיא מביאה לכוריאוגרפיה. למרות שהיא יוצרת מרחק בינה לבין המודרניזם וההתמקדות שלו באליטיזם, היא מאתגרת את הצופה באמצעות סוגי השיח שהיא מציגה בריקוד, ההופך להיות, בכל זאת, אליטיסטי. כפי שטען רולן בארת' [Roland Barthes] החיקוי המדויק מביא בעצם 'למות המחבר', מכיוון שקולו של המחבר מאבד את המקור שלו.¹² מכיוון שהיצירה החדשה, שנוצרה מטקסטים שונים, שואלת חומרים מתרבויות שונות ומפתחת איתן מערכות יחסים של דיאלוגים ופארודיות, הדגש מוסט אל הקורא.



מראי מקום

1. The Featherstonehaughs מבוטא כ"פנשוס" (שם הלהקה); מגוון הפירושים שמציעה השפה האנגלית למונח "draw on" - כמו להתקרב, ללוש, להיעזר, להשתמש ב-, ולהתארך, כשמוצא כולם מהמילה לרשום - יוצר מין משחק מילים.
על ליה אנדרסון ועבודתה ראו: הניה רוטנברג. "רוחניות של בשר ודם בלונדון". מחול בישראל. 12. חורף 1998. עמ' 54-56.
2. Huyssen, Andreas. "The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s. After the Great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1986. pp. 160-177.
3. Bahr, Hermann. "Expressionism". *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Eds. Francina, Francis & Harrison, Charles. London: The Open University. 1982. pp. 165-169.
4. הפילוסוף הצרפתי ז'אן-פרנסואה ליוטר [Jean-François Lyotard] מזהה בספרו המצב הפוסטמודרני (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999) את סיפורי-העל של המודרניזם ומצביע על אובדן האמונה בהם בתרבות הפוסטמודרנית.
5. אגון שילה, שנולד בשנת 1890, נפטר בשנת 1918 ממגפת השפעת והוא בן 28 שנים בלבד.
6. Wagner, Manfred. "An Alternative Aestheticism". *Egon Schiele: Art, Sexuality, and Viennese Modernism*. Ed. Werkner, Patrick. California: The Society for the Promotion of Science and Scholarship. 1994. pp. 79-88.
7. ג'ימסון, פרדריק. "פוסט-מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר". קו. 10. יולי 1990. עמ' 101-119.
8. Sacks, Anne. "Learning to live with loss". *Dance Theatre Journal*. 15:4. April 2000. pp. 16-19.
9. Crow, Thomas. "The Return of Hank Herron: Simulated Abstraction and the Service Economy of Art". *Modern Art in the Common Culture*. New Haven, London: Yale University Press. 1996. pp. 69-84.
פרנק סטלה - צייר אמריקאי שנועד בהשתייכות שלו לזרם "האקספרסיוניזם המופשט".
10. Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra". *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Wallis, Brian. Boston, Mass: Godine. 1984. pp. 253-281.
ז'אן בודריאר מסביר את רעיון הסימולאקרה במודלים ממשיים ללא מקור או ממשות, במילים אחרות על-מציאות.
11. Krauss, E. Rosalind. "The Originality of the Avant-Garde". *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press. 1985. pp. 151-170.
12. Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Image, Music, Text. Essays Selected & Translated by Heath, Stephen*. New York: Hill & Wang. 1977. pp. 142-148.